УДК 130.2:101.1:316.7

РЕМИНИСЦЕНТНЫЕ ДОМИНАНТЫ КУЛЬТУРЫ: ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

С.В. Дементьева

Томский политехнический университет
E-mail: demen-svetlana@yandex.ru

Представлен вариант философского анализа роли реминисценций в социальной памяти общества, определены магистральные направления последующего философского дискурса. Среди них наиболее важными по мнению автора являются изучение теоретико-познавательного значения реминисценций в качестве гносеологической категории философии в ее новом эпистемологическом статусе и выявление основных способов онтологии памяти. Предложенный реминисцентный анализ конкретных произведений культуры позволяет восстановить, с одной стороны, первоначальный замысел автора, а с другой, выявить все многообразие межкультурных связей, возникающих как в процессе создания, так и в дальнейшем бытии произведения культуры.

В процессе реминисцентного освоения социального мира посредством фиксации его аксиологической символики в социальной памяти индивид в силу своих способностей к субъективному и субсидарному восприятию окружающего включается в специфический вид творческой деятельности. Ее особенностью являются некоторые креативные установки, в результате которых в процессе деятельности возникают такие вещи и предметы, которых ранее не существовало в реальности. Обращаясь к одному и тому же явлению культуры в процессе общения с ним, реминисценции используют различную стратегию переработки получаемой информации. И это явление предстает как процесс возникновения реминисценции.

Реминисценции в процессе функционирования в памяти выполняют еще одну предельно важную функцию. Они помогают индивиду, способному прочитывать социокод, исходя из доминантных характеристик культуры таким образом, что участник реминисцентного процесса, как бы расширяя индивидуальное поле своей ментальной вместимости, получает значительные, онтологически существенные изменения своей судьбы.

Реминисценция помогает раскрывать в самой деятельности, причем как в процессе, так и в результате, ее субъект-объектную и субъект-субъектную природу. Это может быть реализовано в том, как, каким способом, при помощи каких средств выражения на одну и ту же тему (объект реминисцентной деятельности) создаются совершенно разные по форме, содержанию, смысловой нагруженности и ценностной ориентации произведения культуры.

Реминисценция в этом случае позволяет углубить ментальную вместимость социальной памяти. Как известно, наиболее содержательными и функ-

ционально значимыми для современности выступают ценности и смыслы антично-христианской культуры. Это обстоятельство позволяет с целью выявления функционально-ролевого значения реминисценций в культурологическом знании использовать соответствующие примеры, характеризующие творческий процесс расширения ментальной вместимости духовного мира человека.

Во многих произведениях русской классики герой сталкивается с нечистой силой, в процессе общения с которой он поставлен перед выбором, цена которого – его жизнь. Но если выросший и воспитанный в традиционной христианской культуре Хома Брут, герой гоголевского «Вия», знает, как следует вести себя в этой ситуации, чтобы остаться в живых, пользуясь идеей М.К. Петрова, можно сказать, что Хома Брут обладает достаточной ментальной вместимостью и способен к ситуативному культурно-историческому мышлению. Совсем иначе ведут себя персонажи романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» Иван Бездомный и Михаил Александрович Берлиоз. Они не узнают в респектабельном профессоре-консультанте Воланде сатану. Хотя он постоянно предоставляет им достаточно известные в культуре знаки-сигналы, сопутствующие появлению сатаны. «Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой» [1].

Причины столь ограниченной ментальной вместимости социальной памяти литературных героев различны, но социально и культурно детерминированы. Иван Бездомный в силу своей необразованности и бездомности в том смысле, что он утратил свой истинный дом («В доме Отца Моего обителей много». Ин. 14: 2), не способен прочесть реминисцентные знаки Воланда. М.А. Берлиоз, напротив, по причине своей секулярной образованности, оторванной от традиционных европейских культурно-исторических корней, не может понять смысла и значения вербальных ризом сатаны.

В итоге Хома Брут во время встречи с сатанинской мистикой пытается защититься от нее, используя для этого традиционную христианскую символику: круг, крестное знамение, Псалтырь. Его поведение, основанное на православном социокоде, позволяет быстро прочесть реминисцентные знаки, ранее зафиксированные в его индивидуальной социальной памяти, и выбрать верный способ поведения. Берлиоз же, не способный к этому, теряет голову. Сначала в переносном смысле, а затем и в прямом. Ограниченность жизненного пути человека и все расширяющаяся сфера необходимого социокультурного знания ставят проблему постепенности, поэтапности введения индивида в культурно-историческую среду его бытия. Если невозможно объять необъятное, то человек вынужден обустраивать свой индивидуальный социальный интерьер или ролевой набор для того, чтобы организовать и реализовать свой жизненный путь.

В работе М.К. Петрова «Язык, знак, культура» под социальным интерьером понимается выделенная из социального окружения часть объективной реальности, включая рамки самой социальности «рабочего места» данного индивида, как оно определено фрагментом знания [2]. Установив границы своего социально-культурного интерьера, человек способен, исходя из своих субъективных возможностей и объективных социальных характеристик, выстраивать смыслообразующую ось своей жизни. Но он совершает это не в безвоздушном пространстве, а в рамках уже бытийствующего социума, и поэтому должен уметь по фрагментам социокультурного знания (доступного ему в настоящий момент) достаточно быстро и эффективно расширять и углублять свою ментальную вместимость.

Символ в этом случае может предоставить лишь сжатый указующий знак, метафора – помочь описать и, соответственно, понять в иных вербальных единицах посредством фиксации и фильтрации актуальную сущность явления. И лишь реминисценция способна помочь человеку действительно «вспомнить все», что происходило и с его поколением и с поколениями предшествующих ему времен. Именно субсидарность, соучастность, причастность субъекта истории позволяют понять ее смысл. Как отмечает С.С. Хоружий, есть вещи, «в которые можно проникнуть путем расположенного общения и участного мышления: когда с живой подсказкой предмета ты создаешь новый, своеобразный ему дискурс, сам участвуя в нем и при этом меняясь» [3]. Если исходить из понимания культуры как деятельности человека, направленной на создание, воссоздание и трансляцию ценностей и смыслов, то следующим шагом теоретического анализа должно стать исследование самого механизма этой деятельности. Последнее обстоятельство особенно важно потому, что результатом этой творческой деятельности являются культурно-исторические символы, метафоры и реминисценции. Но если, как уже отмечалось, роль и значение символов и метафор в современном культурологическом знании обрели достаточно зримые результаты, то о реминисценции этого сказать пока еще нельзя.

Актуальной необходимостью исследования роли и значения реминисценции в культурологическом дискурсе является та теоретическая ситуация, которая сложилась в настоящее время в современной западной культурологии под непосредственным влиянием постмодернизма и постструктурализма. В силу особой значимости постмодернизма как наиболее влиятельной сегодня культурологической теории необходимо кратко остановиться на особенностях, присущих этому течению в тех его разделах, которые касаются образования новых понятий для анализа культурно-исторических реалий.

Достаточно отчетливо культурологическую ситуацию описал Ж.-Ф. Лиотар: «Можно говорить о ситуации «постмодерна» как о неверии в метанарративы, разочаровании в них. Без сомнения, это неверие является следствием прогресса наук и, в свою очередь, его предполагает. Именно устарелости метанарративного обоснования легитимности соответствует кризис метафизической философии, а также зависящего от него университетского образования. Нарративы теряют своих действующих лиц, великих героев, свои опасности, великие приключения и великую цель» [4]. Ж.-Ф. Лиотар отличает мифологическое и нарративное обоснование. Если мифологическое обоснование построено по классическому правилу, «по прецеденту», то нарративное – по принципу «истинная идея обязательно должна осуществиться». Тем самым смысловое существование и содержание современности детерминируется будущим, а культура, выступая как один из возможных вариантов современного сознания, представляет собой не что иное, как определенное поле игровых культурологических стратегий.

Завоевание новых культурологических пространств и соответственно нетрадиционных вербальных конструкций совершает один из критиков постмодернизма Ж. Делез. Поставленная задача обусловливает и необходимость введения новых понятий. Основное место, на котором разворачивается, согласно концепции Ж. Делеза, культурологическое действие – плоскость пустыни, безличное, доиндивидуальное пространство. В работе «Капитализм и шизофрения», написанной в соавторстве с Ф. Гваттари, плоскость – пространство «шизопотоков». «Шизопотоки» – это реальности общественного производства современного капиталистического общества. Капитализм производит потоки желания, он же кодирует их, проецируя на «тело денег». Задача шизоанализа – декодировать эти потоки, освободить от фрейдистской аксиоматики.

Следующая метафора этого ряда – ризома, давшая название книге Ж. Делеза. Ризома (корневище, трава) – образ постмодернистского сознания. Она противостоит корню (дереву, лесу), представляющему классическое мышление. Корень имеет центр – ствол, уходящий в «глубину». Ризома – сетевидная структура, не имеющая центра и растущая вширь. Тем самым биологическая метафора, слово, заимствованное из естествознания, приобретает иное функциональное значение и позволяет создавать новые культурологические конструкции. Последнее находит свое отражение в «Трактате о номадологии», вошедшем во второй том «Капитализма и шизофрении», где, произведя операцию подстановки, корень означает оседлую, а ризома – кочевую культуры. «Гладкое пространство кочевников – это пространство минимальных расстояний: однородными являются только близкие точки. Это пространство контакта, индивидуальных событий контакта, пространство скорее тактильное, чем визуальное, в противоположность расчлененному пространству Эвклида. Гладкое пространство не знает каналов и тропинок. Это гетерогенное поле соответствует особому типу множеств – децентрированным ризоматическим множествам, которые не размечают занимаемое ими пространство. Это пространство можно эксплуатировать, только путешествуя по нему. Его нельзя наблюдать со стороны, как эвклидово пространство; скорее оно напоминает звуковую или цветовую гамму» [5].

Как мы видим, исследование новых реалий культуры требует новых категорий. И постмодернизм обретает эти категории, но происходит это в процессе заимствования из других отраслей знания. Этот прием не является особенно оригинальным. Вспомним, что понятие «формация» К. Маркс также заимствовал из современного ему естествознания. Для нас важно другое, в рамках постмодернизма осуществляется гносеологический дискурс, в основе которого лежит принцип эпистемологической вседозволенности. Получаемое таким образом новое знание остается знанием для элиты, знанием для профессионалов. Массовая культура элиминируется постмодернистским неоязом.

Но вот перед нами принципиально иная позиция. Умберто Эко с его романом «Имя розы». Известный ученый-медиевист создает роман о Средневековье, облекая его в форму детектива. Для кого создается это произведение? Сам Умберто Эко отвечает: «Для меня? Нет, конечно, для читателя. По окончании любой работы завязывается диалог между произведением и публикой. Автор из него исключается. А пока работа еще не кончена, ведутся два других диалога. Во-первых, между создаваемым текстом и остальными, ранее созданными текстами (каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг). И, во-вторых, диалог автора с идеальным читателем» [6].

В форме занимательного криминального детектива автор знакомит читателя с культурой Средневековья, сближая тем самым культуру элитную и культуру простецов. Сюжет порождает сюжет. Сам У. Эко об этом пишет так: «Сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов. И в этом цитировании будет меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах» [6]. Отказываясь от заумных терминов постмодернистской философии, Эко занимательно и просто, но не профанно, излагает сюжет. И одновременно приглашает читателя в хоровод развлечения, совершая вместе с ним увлекательное путешествие вглубь ценностно-смыслового мира христианской культуры, вовлекая его в саму сущность культурно-исторической деятельности.

Творческий культурно-исторический процесс реализуется в деятельности, итогом которой являются новые ценности и смыслы. Диалогичность культуры предполагает постоянно длящийся процесс общения, в рамках которого собственно и осуществляется процесс ценностно-смыслового бытия культуры в форме символов, метафор, реминисценций.

Деятельность и общение, как предельно широкие и многоуровневые, нуждаются в гносеологическом отграничении с целью более корректного их употребления. В контексте настоящей работы мы попытаемся различить деятельность и общение. Под деятельностью понимается такой тип активности субъекта, который направлен на извлечение из окружающего мира средств к жизнедеятельности индивида.

Общение ориентировано на осуществляющиеся в этом процессе изменения знания, посредством которого возможна передача от одного поколения к другому способов деятельности. Деятельность и общение, взятые в своей функциональной характеристике, составляют культурно-исторический социокод, который в знаковой форме способен осуществлять как деятельность, так и общение в рамках любой культуры.

В заключительных эпизодах гоголевского «Вия» мрачные, устрашающие фигуры, вызванные из преисподней, застывают в окнах, заслышав петушиный крик. И в этой своей окаменелости напоминают фигуры химер собора Парижской Богоматери. И Хома Брут бежит от этой им узнанной, но совершенно чуждой фантасмагонической реальности. Но реминисценция им понята, и благодаря этому поведение Хомы строится исходя из архетипического поведения, заложенного в глубинах социальной памяти.

Реминисцентность другого произведения Н.В. Гоголя, «Ревизора», также достаточно хорошо была воспринята первыми его зрителями. Как свидетельствуют современники, Николай I, присутствовавший на премьере, сказал: «Всем досталось, а мне больше всех». Долгое время в наших учебных изданиях заключительная сцена комедии понималась неверно, как и сама пьеса Н.В. Гоголя, который не ставил перед собой цель критиковать в этом произведении царизм. Обличению подвергалась вся реальная жизнь, в которой были забыты высшие ценности. Не случайно современники поняли это произведение как повесть о Страшном суде. И тогда фраза царя приобретает совсем иной метафорический оттенок. Все грешны, никто не выдержал проверки, а самодержец в первую очередь, так как именно царь, помазанник Божий, выступает ответчиком за народ свой перед Богом.

В рамках трансмутации культурно-историческая реминисценция помогает более глубокому транслированию культурно-исторических смыслов и ценностей социальной памяти при условии, что субъекты этого процесса обладают достаточной ментальной вместимостью и способны понять всю глубину реминисцентных смыслов.

Трансмутация всегда содержит нечто новое, уникальное, известное только ее создателю. Это новое и необычно-уникальное ранее не объяснялось, и для его адекватного постижения необходимы новые способы. В процессе трансляции учитель передает будущему носителю культуры уже известные знания культурных ценностей и смыслов, существующих в социокоде. В процессе трансмутации новатор пытается изменить само содержание передаваемого фрагмента знания и одновременно с ним содержание социокода. Тем самым трансмутация заведомо отягощена необходимостью постоянного обновления как содержания передаваемого знания, так и формы общения, в которой она осуществляется. Другой сложностью, связанной с трансмутацией, является ее привязанность к уже существующим каналам трансляции культуры. Разрозненность этих каналов приводит к тому, что происходят культурно-исторические разрывы существующих связей. Культурные ценности предшествующих поколений становятся недоступными для понимания поколением современным. Привязанность трансмутации к наличным каналам трансляции, поскольку только воздействие на эти каналы дает возможность социализировать продукты познавательных усилий индивидов, лежит в основе эффекта «культурной несовместимости». Преодоление этого присущего современной культурной ситуации феномена может произойти при условии все более полного использования эвристических возможностей реминисценций, которые, помещая человека в творческую ауру освоения культуры, помогают раскрывать как в культуре, так и (что даже более важно), в самом человеке свои собственные креативные возможности. Таким образом, в процессе реминисцентного творчества человек расширяет и поле своей деятельности, и ментальную вместимость личностного познания мира.

Для продолжения реализации исследовательской программы по анализу ролевых и функциональных возможностей реминисценций в процессе трансмутации культурно-исторических ценностей и смыслов необходимо убедиться, подводимо ли познание под категорию деятельности.

В современной постмарксистской философии преодолено понимание деятельности как субъект-объектных отношений. Творческой деятельности имманентно присущ межсубъектный характер, претворяемый в глубинном онтологическом общении. Поэтому можно сказать, что познание включает не только деятельность, но, по мере перехода на высшие и духовно содержательные уровни, и общение. Познание находит в общении реальную возможность межсубъектной деятельности, в результате происходит процесс углубления содержательной стороны как познания так и деятельности, совершается выход в творчество.

Являясь фундаментальным, креативное отношение субъекта к миру и к самому себе не только приемлет мир как воссоздаваемый и преобразованный (трансмутация), оно включает и присоединимость к этому бытию некоего нового, ранее не существовавшего результата. Как правило, при исследовании творческого отношения к миру внимание сосредоточивается лишь на внешней результативности, которая может принимать форму оригинальности. На самом же деле процесс креативного по-

стижения мира как бы заново позволяет прочитывать «старые» социально-культурные коды и увидеть в них нечто поистине новое. Подлинная креативность мотивирована не самооригинальностью, не сознательным стремлением к новизне, а глубинной верностью первооригинальности, т.е. историческим и универсальным первоисточникам, и через это – следованию истинным ценностям и смыслам.

Деятельность, которая выступает как единство противоположностей опредмечивания и распредмечивания, тем не менее отражает некоторую логическую асимметрию. Препарирование смысла воспроизводит и переводит из потенциального состояния в актуальное все прошлые ценностно-смысловые сущности. И только процесс распредмечивания позволяет пополнить деятельностную сферу новым, обогащающим ее предметным содержанием. Это размыкает деятельностный круг, позволяя человеку расширить пределы своей ментальной вместимости.

Но сам парадокс бытия культуры (постоянная динамика и одновременно постоянная неизменяемость, конечность на личностном уровне и бесконечность в веках) ограничивает возможности распредмечивания. «Здесь и теперь» существует ограниченная степень доступности для распредмечивания действительности человеком. Как бы ни стремился человек к постижению мира, всегда останется то, что покрыто тайной. Г.С. Батищев называет эту сферу, не поддающуюся распредмечиванию, запороговой.

Опредмечивание культурных ценностей осуществляется в формах символов, метафор и реминисценций. Но если символ помогает «означить» опредмеченную реальность и затем распредметить ее в иных символах, то реминисценция позволяет продлить этот процесс в культурно-историческом пространстве и через характерные субъективные и субсидарные качества трансмутировать распредмеченную сущность явления культуры в социальной памяти. Оригинальность, неповторимость реминисцентного постижения сущности культуры будет выше, если между сравниваемыми феноменами культуры будет существовать достаточно длительный исторический лаг. Один из примеров, иллюстрирующих этот тезис, – творчество Д. Джойса. Его «Улисс», являясь развернутой в пространстве культуры античной реминисценцией, вбирая в свое бытие самые различные побочные культурно-исторические смыслы и ценности, демонстрирует нам совершенно неповторимое литературное произведение с новыми смыслами [7]. Субъект, обладающий достаточно высокой степенью ментальной вместимости, способен не только понять, но и отфиксировать в своей индивидуальной памяти эти непостижимые, постоянно меняющиеся моменты реальности и запечатлеть их в социальной памяти.

Эвристичность или тривиальность реминисценции непосредственно зависят не от ее содержания и смысла (реминисценция может, в принципе, выродиться в банальное цитирование, только в этом случае возникает закономерный вопрос: будет ли это реминисценцией), а от степени и возможности ее распредмечивания в данной культуре. Проще сказать: не каждая культура и не каждый человек способны постигнуть глубинную сущность реминисцентного освоения мира. Когда этого не происходит, реминисценция, вырождаясь в очередной трюизм, порождает такие явления массовой культуры, как реалити-шоу и «мыльные» оперы, по своему содержанию направленные на то, чтобы предельно минимизировать само содержание социальной памяти как человека, так и общества в целом.

В реминисцентном отражении и постижении мира культуры нет главных и второстепенных линий. В зависимости от способности человека к творческому постижению явлений культуры, от его личностной ментальной вместимости второстепенные сюжеты могут превратиться в главные, и наоборот. Знаменитая драма А.Н. Островского «Гроза» революционной критикой была воспринята как призыв к борьбе против мещанско-купеческого быта, а главная героиня, Катерина, явила миру, по словам критика, «луч света в темном царстве». Если отбросить заведомо ложные идеологемы, при анализе этого произведения становится ясно, что, исходя из православного социокода русской культуры того времени, гроза – это предвестница грозного Суда, а Катерина – человек, совершивший страшный грех – самоубийство. Побочная линия любовного романа героини была принята за главную, отсюда и ошибочная интерпретация всего произведения.

Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» – прежде всего роман с предельно сложным сюжетом, многочисленными реминисценциями, в свою очередь создатели либретто оперы «Евгений Онегин» сводят его к банальному любовному треугольнику. Вновь побочный, второстепенный сюжет получает место главного [8]. Прискорбно, что это находит отражение в трактовке пушкинских образов в рамках школьной программы.

В процессе реминисцентного бытия социальной памяти нет мелочей. Как отмечает современный австрийский культуролог Й.Й. Хамм, «... при множестве на первый взгляд незначительных заметок, отрывков, кроме тех, которые действительно не имеют историко-культурного значения и поэтому с полным основанием игнорируются исследователями, есть и такие, которые прочно, в течение столетий, забыты учеными, теперь, в наши дни, вдруг оказываются очень важными, заполняют ощутимые пробелы, направляют наши исследования по неожиданным путям» [9]. Реминисценции в перспективе могут выполнять эвристическую роль в изучении маргинального наследия культуры. Исследования заметок на полях черновиков, составляющих творческую лабораторию художника, позволяют глубже понять содержание художественного произведения и включить это содержание в

совокупную сокровищницу социальной памяти. Чем более глубокие культурно-исторические сюжеты используются в реминисценциях, тем больший простор возникает для эвристических, неординарных выводов. Такими классическими сюжетами в рамках отечественной культуры, несомненно, являются античные и библейские мотивы. Так, например, при создании «Горя от ума» А.С. Грибоедов использует обширную реминисценцию из Книги пророка Исаии «Глас вопиющего в пустыне» [10]. Под «пустыней» понимается весь мир, который не слышит, а если слышит, то не понимает смысла пророчества. «Эти последовательные реминисценции важнейших лейтмотивов книги ветхозаветного пророка Исаии, причем именно тех, которые предельно актуальны для всех четырех Евангелий, заставляют счесть грибоедовский сюжет своеобразной светской транскрипцией сакрального пророческого текста и увидеть те основания, на которых современники окрестили комедию А.С. Грибоедова «светским евангелием» [11].

Реминисценция, возникающая между общим и особым, более эвристична по сравнению с реминисценцией между особыми случаями. Общее полнее раскрывается в особом, высвечивая какие-то свои особые грани, ранее не замеченные при восприятии. Так называемые «вечные» темы культуры, при всей их «неновости под луной», в частных, особых случаях обретают совершенно неповторимую окраску. Примером может служить вечная тема любви в ее интерпретациях у Г. Флобера в «Госпоже Бовари» и в фильме А. Сокурова «Эмма».

Любая реминисценция может быть рассмотрена в категориях постмодернизма как ризома, имеющая свои корни. Цель реминисцентного анализа – проследить посредством движения от верхней ее части, видимой, несмотря на модификации, через ствол сюжетной линии к корню. Это и позволит в конечном итоге понять саму реминисценцию и проникнуть в глубину культурно-исторического смысла социальной памяти.

Реминисценция непосредственно связана с социальной памятью. Реминисценции могут совпадать и, как показывает анализ конкретных произведений культуры, совпадают благодаря общему фону памяти. Сам же фон памяти общества определяется культурно-историческими традициями, сформировавшимися в социокоде данной культуры. За счет общего социокода смысловые позиции явлений культуры понимаются всеми ее субъектами. Примером может служить фильм Л. Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода, на Брайтон-бич опять идут дожди». Все роли диктатора, которые блестяще исполняет А. Мягков, узнаваемы в силу того, что отражают недавнее прошлое нашего общества.

Для завершения философского анализа реминисценции и раскрытия ее функционально-ролевых возможностей в трансмутации ценностно-смыслового мира социальной памяти предлагаем один из возможных вариантов ее определения. Под реминисценцией мы будем понимать определенный культурно-исторический знак, позволяющий на основе субъективно-субсидарного отражения, воспоминания одного культурно-исторического сюжета в другом воспроизводить новый, наполненный неповторимыми как по форме, так и по содержанию смыслами и ценностями феномен культуры. Реминисценции в силу своей связи с памятью (согласно Платону, это припоминание того, что душа знала прежде [12]) позволяют восстановить культурно-историческую память, и тем самым – «времен связующую нить».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. – М.: Изд-во «Эксмо», 2004. – 672 с.
2. Петров М.К. Язык, знак, культура. – М.: Наука, 1991. – 328 с.
3. Хоружий С.С. Подвиг как органон // Вопросы философии. – 1998. – № 2. – С. 36–47.
4. Лиотар Ж.-Ф. Постсовременное состояние. – М.: Культурология, 1997. – 529 с.
5. Делез Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии // Новый круг. – 1992. – № 2. – С. 78–87.
6. Эко У. Постмодернизм, ирония, занимательность. // Умберто Эко. Имя розы. Роман. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 460–467.
7. Джойс Д. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкинса, С. Хоружего. – М.: Республика, 1993. – 671 с.
8. Сабиров В. Судьба пророка (опыт метафизического истолкования стихотворения А.С. Пушкина) // Человек. – 1997. – № 2. – С. 138–147.
9. Хамм Й.Й. Роль мнимых мелочей в изучении культурного наследия // Проблемы изучения культурного наследия. – М., 1985. – С. 267–285.
10. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М., 1988. – 1360 с.
11. Лебедева О.Б. Мотивы книги пророка Исаии в сюжетосложении комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Православие и Россия: прошлое, настоящее, будущее: Материалы Духовно-исторических чтений / Под ред. Л.М. Хараима, О.Т. Лойко. – Томск, 1998. – С. 161–165.
12. Современный философский словарь / Под общей ред. д.ф.н. В.Е. Кемерова. – 3-е изд. – М.: Академический проект, 2004. – С. 6–10.